

## РОЛЬ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ПЬЕСЕ АРТУРА МИЛЛЕРА «ПОСЛЕ ГРЕХОПАДЕНИЯ»

Имя Артура Миллера (1915-2005) хорошо известно русскоязычному читателю и критику. «Визитная карточка» драматурга – его пьеса «Смерть коммивояжера» (Death of a Salesman, 1949) – до сих пор не сходит с театральной сцены США, России и других стран. Однако особенно дорогим и любимым произведением самого американского драматурга была драма «После грехопадения» (After the Fall, 1966) – психологическая пьеса-монолог, автобиографическая пьеса-исповедь.

В год ее создания Миллер приехал в Москву. «...Большой друг нашей первой оттепели, самый после Шекспира популярный у нас в то время англоязычный драматург ... Был он принят в столице с почтением и энтузиазмом. Время от времени его ... водили на спектакли по собственным пьесам» [Симонов 1989: 171]. Их восприятие автором было весьма специфично. По воспоминаниям Алексея Симонова (сына известного писателя), Миллер жаловался его отцу: «Константин, я не узнаю своих пьес, я прихожу их смотреть, они похожи, но это не мои пьесы» [Симонов 1989: 171]. И все же, несмотря на разочарование, драматург обещает прислать свою новую пьесу, которая к тому времени провалилась в Америке, и в качестве личной просьбы обращается к А.Симонову с предложением лично ее перевести.

Миллер прислал две пьесы – «После грехопадения» и «Цену». К тому времени первая была уже известна в Москве (в театре Маяковского были назначены читка и репетиции). Сопоставление написанного Миллером с переводом показало неожиданное для нашего языка (русские слова, как известно, длиннее английских) уменьшение текстового объема. Дальнейший пристальный анализ перевода обнаружил систему, по которой производились купюры. «Урезанию» подверглись в первую очередь сцены, связанные с любовью и политикой. Вернее, «от любви осталась только любовь возвышенная, а из политики та, что нас не трогала» [Симонов 1989: 172].

Но даже в таком виде драма Миллера вызывала восторг и «всеобщую мечту быть сопричастным к её постановке» [Симонов 1989: 171]. Действительно, произведение, о котором идет речь, является, пожалуй, одним из самых психологически и постановочно сложных в театральном наследии американского драматурга, что отмечали практически все отечественные и зарубежные исследователи, обращавшиеся к ее анализу<sup>1</sup>.

С открытием занавеса зритель видит на сцене нечто необычное: *«оформление состоит из двух трёхступенчатых полусфер, повышающихся в глубину и соединённых*

---

<sup>1</sup> См. об этом Bhaskara Panikkar. Individual Morality and Social Happiness in Arthur Miller. New Delhi, 1982; Moss L. Arthur Miller. N. Y., 1967; Neil C. Arthur Miller. London; Basingstoke, 1982; Nelson B. Arthur Miller: Portrait of a Playwright. N. Y., 1970; Simon J. Review of «After the Fall» // Critical Essays on Arthur Miller. Boston, 1979; Schlueter J., Flanagan J. K. Arthur Miller. N. Y., 1987; Razum H. Schuld und Verantwortung im werk Arthur Millers // Theater und Drama in Amerika. Berlin, 1978; Welland D. Miller: The Playwright. L., 1983 и др.

*чем-то вроде седловины посреди сцены ... две нижние ступени словно залиты вылившейся лавой или вылеплены – что создает эффект первозданности ... мозг не имеет цвета, но вспышки памяти резко выделяются на сером фоне этого ландшафта... Действующие лица появляются и исчезают мгновенно... Так возникает образ пульсирующего мгновенными вспышками мозга, исследующего свои собственные поверхности и глубины» [Миллер 1989: 125]<sup>1</sup>.*

В. М. Паверман истолковывает «эффект первозданности», подчеркнутый Миллером, через соотнесение окаменевшей в доисторические времена нетронутой девственной породы с характером главного героя: «Квентин пытается дойти до глубин своей души, найти себя истинного, чистого, первозданного» [Паверман 1995: 77]. Уподобление сцены мозгу также призвано акцентировать внимание зрителя на герое: «всё происходит в мыслях, в воображении и памяти Квентина» [125].

Вместе с тем, «монодрама Квентина» (рассказ героя о событиях своей жизни, изображение его нравственной катастрофы, исполненный драматизма путь «духовных метаний, труднейшего процесса постижения и преодоления себя») оказывается теснейшим образом переплетена в пьесе с «драмой со множеством персонажей», с «пьесой о Квентине» (термины В. Павермана), то есть с непосредственным изображением тех событий, в которых протагонист принимает активное участие. Еще точнее будет сказать, что читатель и зритель сталкивается с двуединой сюжетно-композиционной структурой произведения, где сцены, в которых «прослеживаются судьбы людей, встретившихся герою на его жизненном поприще», являют собой «художественную материализацию духовного процесса раздумий героя монодрамы». [Паверман 1995: 76-77].

Уже самое первое знакомство с произведением Миллера показывает, что в «пьесе о Квентине» значительную роль играют женщины, с которыми сталкивается героя судьба. И хотя их образы возникают в его сознании вне хронологической последовательности (при этом в общей структуре пьесы есть эпизоды, где доминирует та или другая героиня), после прочтения драмы или просмотра спектакля эти отрывочные воспоминания Квентина выстраиваются для читателя/зрителя в последовательную картину жизни протагониста. Эта операция актуализирует, на наш взгляд, дополнительные смыслы рассматриваемого художественного текста, позволяя увидеть в исповеди Квентина не только отрефлексированный им самим путь ошибок и предательств, приведший к духовному кризису в настоящем, но и идущий извне процесс влияния окружающих женщин на формирование как его характера, так и его судьбы. И в этом случае драма «После грехопадения» приобретает некое архетипическое значение, отмеченное присутствием в ней проблемы взаимодействия женского и мужского начал.

Отнюдь не случайным в этом плане представляется нам тот факт, что первые подробные воспоминания главного героя начинаются с описания семейных сцен, в частности, с эпизода смерти матери. Именно она формирует жизненную позицию сына, его систему ценностей и идеалов. Приведем один и её монологов во время очередной свадьбы в семействе:

---

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылка на данное издание будет сопровождаться только номером страницы.

**Мать** Фанни? Не перегрейте уют, вы сожжёте мужу манишку! (Внезапно повернулась к невидимому мальчику.) Ты сегодня наденешь подвязки, и не спорь со мной, Квентин...Потому...сегодня свадьба моего брата, а у тебя чулки опять будут сползать на ботинки!

<...>

**Мать** (её смех обрывает привкус желчи). Господи! Почему каждая свадьба в этом семействе – обязательно светопреставление! Потому что эта девушка, радость моя, беременна, потому что денег у неё нет, она глупая и, поверь мне, у неё к старости вырастут усы! Пять таких красавцев и один за другим... нет, где они только находят своих дам?!

<...>

**Мать** И подавай ей платье в обтяжку! Кого она хочет обмануть?! Так вот, моя радость, я надеюсь, когда ты вырастешь, ты научишься не давать людям повода надеяться. Особенно женщинам. И никогда не забывай: ты мужчина, а за мужчиной – право выбора. <...>[131].

На протяжении всей пьесы мать то и дело появляется с игрушечным парходом в руках, и Квентин рассказывает Собеседнику историю о том, что, когда ему было пять или шесть лет, родители взяли на юг не его, а Дэна, его родного брата. Уехали внезапно, создав у ребенка впечатление о том, что его бросили. По крайней мере, именно так воспринял это событие маленький Квентин. И Квентин сорокалетний не может ни забыть, ни простить матери своей детской обиды, детской трагедии, переросшей в страх взрослого мужчины быть оставленным, «забытым», одиноким.

И все же «за мужчиной – право выбора». Данная материнская установка реализуется в судьбе героя через его женитьбу на Луизе. Заключение брака по всем параметрам подходит под стереотипное представление о счастливом союзе, когда супруги из одного социального круга живут одними интересами, ценят и оберегают свой быт, стремятся как можно комфортнее обустроить семейное гнездо. Где глава семьи уделяет своим детям ровно столько из оставшегося от работы времени, сколько требуется для того, чтобы утвердить в глазах окружающих статус любящего отца. Где жена априори ревниво следит за карьерой мужа, считая себя частью этой карьеры.

Однако, как видно из первого действия, отношения Квентина и Луизы, внешне попадая под это определение, таковыми все же не являются. И первой об этом говорит Луиза, именно она заставляет мужа пересмотреть свои взгляды на брак:

**Луиза** Квентин, ты считаешь, что прочесть жене тезисы и поговорить с ней – одно и то же?

**Квентин** Но это то, чем я живу.

**Луиза** Если это всё, чем ты живёшь, зачем тебе жена?

**Квентин** Станный вопрос.

**Луиза** Да, Квентин, в этом всё дело.

**Квентин** (запнулся, потом с изумлением и даже со страхом). Так в чём же твоя проблема?

**Луиза** Что я для тебя такое? Ты меня... ты меня когда-нибудь, о чём-нибудь спросил? О том, что со мной происходит. [135]

В том, что их отношения не сложились, Луиза обвиняет мать Квентина:

**Луиза** *Нет. (Встает с грозным чувством собственного достоинства.) Не знаешь ты меня (После паузы. Теперь она предостерегает.) Я больше не намерена испытывать чувство неловкости за себя, это я раньше думала, что так и должно быть и что ты меня не видишь, потому что я того не стою. А теперь я думаю, что ты вообще не способен понять женщину. За исключением своей мамочки. Ее чувства ты улавливаешь, это не я; когда она несчастна, когда она волнуется – ты знаешь. А других женщин – ты не понимаешь.* [135]

Ошеломленный обвинениями Луизы, Квентин постепенно открывает для себя всю фальшь своей семейной жизни. Пропасть непонимания, о которой он не подозревал и с которой столкнулся в откровенном разговоре с женой, потрясает его. Рассказываемая им параллельно история предательства друга после диалога с Луизой многое поясняет читателю в подлинных мотивах поступка героя. Трусость и страх, за которые он винит себя в этой истории, представляются теперь, сквозь призму его отношений с женой, прямым следствием жизни в мире иллюзий, точнее, в мире прописных истин и стереотипов, заложенных в него с детства. Нежелание пересматривать принятые семьей (матерью) жизненные позиции постепенно привели героя к духовной катастрофе, которую он резко ощутил сразу во всех сферах собственной жизни. Бунт Квентина выразился в уходе из семьи и в решении завязать отношения с Мэгги.

Общеизвестно, что прототипом этого образа является вторая жена Артура Миллера Мэрилин Монро. В пьесе Мэгги появляется не сразу. Сначала мы видим, что она спит, и слышим только её дыхание. В «лежачем» состоянии она находится почти всю половину первого действия, лишь иногда поднимая голову, чтобы произнести короткую реплику или выпить. Таким образом, драматург демонстрирует зрителю степень её «падения»: она постоянно либо пьяна, либо находится под действием снотворного. Либо и то и другое вместе.

Однако по ходу развития действия мы видим и другую Мэгги – открытую, доверчивую, восторженную. Такой она предстаёт во время первой встречи героев в парке. Квентин говорит о том, что не встречал более невинного человека. «Невинность» девушки заключена в самой природе её отношения к жизни – естественного, исполненного доброты и наивности, как у маленького ребёнка. Мэгги – артистка, певица. Её отношение к Квентину описано совершенно однозначно: это восторг девочки, нашедшей того, кто мог бы стать её учителем:

**Мэгги** *(внезапный взрыв чувств) Я для вас на что угодно готова, Квентин. Вы (у нее вырвалось) – вы мой бог!* [152].

Такое почитание со стороны Мэгги не может не повлиять на Квентина. В полной мере ощутив монотонность своей прежней жизни, ее подчиненность правилам и канонам, в своем настоящем он ищет прежде всего искренности, непосредственности, чистоты, которые так импонируют ему во встретившейся девушке.

Однако брак с Мэгги оказался для героя новым испытанием. Миллер выносит на сцену скандалы и истерики, сопровождаемые угрозой суицида. Впоследствии мы узнаём, что трещина в отношениях началась, по свидетельству самой героини, после того, как она увидела в кабинете мужа запись о том, что единственная, кого

он любит и всегда будет любить,— это дочь. Данный факт явился не чем иным, как предательством со стороны мужчины, которого она искренне любит. Отдавая так много сама, Мэгги не может допустить, что партнер не ответит ей тем же. Поэтому далее мы видим ее «балансирующей на грани саморазрушения». Миллер выводит на сцену женщину с затуманенным от принятого алкоголя сознанием, «с патлами, прилипшими к вискам, с подкошенными ногами, несколько раз падающую».

Все сцены, посвященные описанию и изображению Мерилин-Мэгги, наполняются у Миллера двойным содержанием. С одной стороны, он ищет ответа на мучительный для него вопрос о степени собственного участия в трагедии этой женщины. С другой, раскрывает вполне автономную историю внутренней борьбы героини между тем, что составляет суть ее характера — душевное богатство, глубина, искренность — и тем, что было растиражировано СМИ как образ успешной актрисы, кумира и идола поп-культуры Америки. Драматург постоянно подчеркивает, насколько страдает и мучается Мэгги от этого раздвоения, от того, что никому не нужны её подлинный талант, актерский потенциал, высокие душевные качества. Более того, они становятся помехой при подписании очередного многомиллионного контракта. Миллер показывает тот чудовищный надлом в душе Мэгги, от которого она пытается уйти, спрятаться, укрыться за очередной бутылкой или очередной порцией снотворного.

Описывая в автобиографии свои реальные отношения с Мэрилин Монро, Миллер размышляет: *«Для того чтобы выжить, ей надо было либо стать ещё более циничной, либо ещё сильнее отгородиться от реальности, Мэрилин же была поэтом, который, стоя на углу улицы, читает людям стихи, в то время как толпа срывает с него одежды»*<sup>1</sup>.

Итак, трагедия, которую переживает в пьесе «После грехопадения» её героиня, имеет несколько оснований. Это и разочарование в семейной жизни, и неудовлетворённость творческой деятельностью. Но именно первый аспект больше всего интересует драматурга. Вопросы Квентина о мере собственной ответственности за судьбу любимой женщины волнуют его прежде всего. Он пытается вернуть Мэгги к жизни, с одной стороны, жалостью и состраданием, с другой, кажушимися жестокими словами о том, что он не будет препятствовать её уходу из жизни, что каждый человек прежде всего сам в ответе за свою судьбу.

Эта позиция удобна Квентину тем, что позволяет снять с себя вину за происходящее. Его ставшая теперь постоянной рефлексия, желание понять и адекватно оценить ситуацию заставляют искать причины случившегося вовне, в том числе и в поведении самой Мэгги: *«Если бы ты нашла силы сказать: мной помыкали, но и я причиняла другим много напрасного зла, <...> бывала алчной при всей своей щедрости, меня втапывали в грязь много разных мужчин, но и я сама тоже причастна к их преступлениям...»*[167].

Главная проблема, поставленная Миллером, мысль, к которой он постепенно подводит читателя и зрителя, заключается в необходимости для каждого своевременно признать, что «невинность смертна», что после грехопадения надо как-то

---

<sup>1</sup> Миллер Артур. Наплывы времени. История жизни. М., 1998

жить, не опускаться, не делать из себя жертву, признаться себе в том, что и ты сам часто являешься причиной страдания других людей. В этом смысле все сказанное Квентином легко переносится на него самого. Отказ героя следовать по пути, предложенном идеалами матери и подкрепленном общепринятой моралью, и его привел к «грехопадению». Бунт, желание сбросить официальную маску благопристойности, жить эмоциями и инстинктами не принесло ожидаемого результата. Но полученный опыт оказался бесценен. Осознание случившегося заставляет героя искать новый путь, на котором ему встречается Хольга.

Образ Хольги, с её постоянными разговорами о судьбах мира, даёт зрителю возможность закончить ту логическую цепочку женских образов, которую выстраивает Миллер. Личная жизнь Квентина строится по очевидным моделям: влияние матери, её настойчивое желание видеть сына в роли успешного, состоявшегося члена американского общества привело последнего к женитьбе на Луизе. Но ложно понятый идеал семейной жизни привёл к потере себя, к разрыву с женой, к предательству друга. Нежелание вписываться в подобный стандарт, своеобразный бунт против него приводит к браку с Мэгги, так непохожей на Луизу. Но и здесь герой терпит фиаско. Их отношения стали самым напряжённым периодом в жизни Квентина. Они не принесли счастья ни ему, не Мэгги. Главные темы, связанные с образом третьей женщины в жизни героя, – это любовь, прощение и гражданская совесть.

Ещё в самом начале пьесы, среди сценических декораций Миллера мы находим следующее: «... нависая над всей сценой, торчит взорванная вышка немецкого концлагеря. Её широкие смотровые окна похожи на глаза, сейчас они темны и слепы» [125]. На протяжении всего первого акта Миллер именно Хольге доверил рассуждать о том, что такое наша память, что бы мы были без неё. Всё это неразрывно связано с политикой и событиями Второй Мировой войны. Когда они подходят к табличке концлагеря, Хольга читает: *«В этом лагере было уничтожено не менее двухсот тысяч военнопленных из Голландии, Бельгии, России, Польши, Франции и Дании. <...> Дверь слева ведёт в камеру, где у них выдирали золотые зубы .Кровь стекала по сделанному в полу стоку...»*. И продолжает: *«... Мне кажется, что люди должны это видеть. <...> Мне кажется... человек не может обойтись без прошлого, даже такого страшного, как это. Ты – первый человек за много-много лет, кто хочет говорить об этом»*. [129]

Хольга – еще один вариант, еще одна возможная модель выстраивания отношений мужчины и женщины, которую выбирает герой Миллера. В этой женщине органично сливаются не только черты матери, жены и любовницы, но и единомышленника, подруги, человека, который сосредоточен не только на личном. Символичен в этом отношении финал пьесы: *Он ещё робеет – все люди его жизни – перед ним. Он проходит возле Луизы, приостанавливается, но она отворачивает голову. Идёт дальше, замедляет шаг возле Матери, она опускает голову в непонятной печали, потом, словно он взял её за подбородок, поднимает её и решается улыбнуться ему, и он улыбается в ответ. <...> Вот он подошел к Мэгги, она поднимается с пола, все ещё во власти демонов, но силясь проснуться. И со всей своей жизнью, стоящей за плечами, он карабкается вверх, к Хольге,*



которая будто видит его, она поднимает в приветствии руку и говорит с большой любовью.

**Хольга.** Здравствуй!

Он останавливается в нескольких шагах, Слышен шепот всех его спутников. Он выпрямился, как будто отринув его, и пошёл к ней, протягивая руку.

**Квентин.** Здравствуй! [170]

### Список использованной литературы

Миллер А. После грехопадения // Театр. 1989. № 9.

Миллер А. Наплывы времени. История жизни. М., 1998

Паверман В.М. Американская драматургия 60-х годов XX века: динамика формы. Дисс. на соискание ученой степени доктора филол. наук. Екатеринбург, 1995.

Симонов А. Послесловие переводчика // Театр. 1989. № 9.

Седова Е.С.

## ПЬЕСА С. МОЭМА «КРУГ»: ОТ КРУГА СОЦИАЛЬНОГО К КРУГУ ФИЛОСОФСКОМУ

Пьеса «Круг» (“The Circle”) была написана С. Моэмом в 1919 г. и по настоящее время остается популярной в зарубежном и российском театре. Это, пожалуй, одна из немногих комедий Моэма, благодаря которой имя писателя зазвучало в контексте драматургии, а не прозы. Автор «Лизы из Ламбета» и «Бремени страстей человеческих» стал известен читателю и публике как драматург, создатель пьесы «Круг», а затем и ряда других произведений для театра – «Верная жена», «Священное пламя», «Шеппи».

Название, вынесенное Моэмом на титул, становится центральным и одновременно обобщающим весь комплекс поднимаемых в пьесе тем и проблем понятием. Нам представляется интересным выявить множественность скрытых в нем смыслов, а также посмотреть, как оно отражается в структуре пьесы.

Первый «круг» в пьесе можно обозначить как любовный. Именно такое название выбрал для своего спектакля по пьесе Моэма режиссер Малого театра А. Житинкин. В основе комедии лежит довольно известная ситуация: жена оставляет мужа и бежит с возлюбленным. Но столь тривиальный сюжетный ход получает в произведении Моэма несколько иное направление. В центре драмы два внешне похожих любовных треугольника: первый связан с Клайвом Чампьюн-Чини и его бывшей женой леди Китти, которая сбежала от него с лордом Портьюсом; второй – с сыном Чампьюн-Чини, в семье которого ситуация повторяется по кругу – его жена Элизабет уходит из дома с Тедди Лутоном. Отсюда новая ситуация с некоторыми вариациями повторяет старую.

Ситуация любовного «круговорота» определяет архитектуру пьесы. «Круг» как категория структурно-композиционная характеризуется, во-первых, наличием двух параллельных историй; во-вторых, двойственным отношением героев к этим историям (сточки зрения общепринятой морали (Арнолд) и с точки зрения